Al Wasl University Journal - Issue (66) - June 2023
ISSN 2791-2949 (Online)

The Magical Realism in the Theater of Sheikh Sultan Al-Qasimi: A Critical Study of "Shamshun Al-Jabbar" (Mighty Samson) as a Model

Prof. Soliman Ali Mohamed Abdelhaq - Al Qasimiyah University, Sharjah, UAE

https://doi.org/10.47798/awuj.2023.i66.10

Received: 11-01-2022

Accepted: 21-03-2022

Published: 01-06-2023

Corresponding Author:

sabdelhaq@alqasimia.ac.ae

Abstract

This study focuses on the study of magical realism in the theater of Sheikh Sultan Al Qasimi, taking the play "Shamshun Al-Jabbar" as a model.

The importance of the study lies in its novelty and modernity, as it is considered one of the first studies dealing with Sheikh Sultan Al Qasimi's theater, especially since critical studies have neglected the study of the magical realism of theatrical art in general, and most of them focus on monitoring this technical characteristic only in novels.

The study is based on many themes, the most important of which are:

- Studying the term "magical realism" in terms of its origin and development.
- Studying the miraculous theatrical architecture in the play "Shamshun Al-Jabbar".
- Studying the play's characters of multiple shades.

This study applied the descriptive and analytical approaches to analyze the discourse. The study reached several results as follows:

- The magical realism in Al-Qasimi's theater expressed freedom and voluntary commitment to human political, social, and intellectual issues in our Arab and Islamic world.
- The magical realism in Al Qasimi's theater in general, and in the play "Shamshun Al-Jabbar" specifically relied on minor imagination that does not mention past events or the whole history, but rather reduces many details to focus on the main event through which reality is dealt with.

Keywords: Magical Realism, Sultan bin Muhammad Al Qasimi, Theatrical, Miraculous, Shamshun.

الوَاقِعِيَّةُ السِّحْرِيَّةُ فِي مَسْرَحِ الشَّيْخِ سُلْطَانِ القاسميّ شَمْشُوْنُ الجَبَّارُ أُنْمُوْذَجًا – دِرَاسَةٌ نَقْدِيَّةٌ

أ. د. **سليمان علي محمد عبد الحقّ** – الجامعة القاسمية – الشارقة – الإمارات العربية المتحدة

ملخص

يركز موضوع هذا البحث على دراسة الواقعية السحرية في مسرح الشيخ سلطان القاسميّ، متخذًا مسرحية شمشون الجبار أنموذجًا.

وتتمثل أهمية البحث في جدّة موضوعه وحداثته؛ حيث إنه يُعَدُّ من الدراسات البكر في معالجة مسرح الشيخ سلطان القاسمي، لاسيّما أنّ الدراسات النّقدية قد أغفلت دراسة الواقعية السحرية في الفن المسرحي بصفة عامة، وتركّز جلّها على رصد هذه الخصيصة الفنية في الرواية فحسب.

ويقوم البحث على محاور عديدة، أهمها: دراسة مصطلح الواقعية السحرية من حيث نشأته وتطوره. ومنها كذلك دراسة المعمار المسرحي العجائبي في مسرحية شمشون الجبّار. ومنها كذلك دراسة شخصيات المسرحية المتعددة الظلال.

وتستعين هذه الدراسة من أجل تحليل الخطاب بالمنهجين الوصفي والتحليلي.

وقد خلصت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج منها:

- أنَّ الواقعية السحرية في مسرح القاسميّ عبرَّتْ عن الحرية والالتزام الطوعي تجاه قضايا الإنسان السياسية والاجتماعية والفكرية، في عالمنا العربي والإسلامي.
- أن الواقعية السحرية في مسرح القاسميّ بعامة، وفي مسرحية شمشون الجبَّار بخاصة، اعتمدت على الخيال الثانوي الذي لا يذكر أحداث الماضي أو التاريخ كاملة، بل يختزل كثيرًا من التفاصيل؛ ليركز على بؤرة الحدث الرئيس التي يعالج من خلالها الواقع.

الكلمات المفتاحية: الواقعية السحرية، سلطان بن محمد القاسميّ، المسرحية، العجائبي، شمشون.

المقدمة

منذ أن نشأ الأدب بل الفن بأجناسه المختلفة، وهو معنيٌّ بمحاكاة الواقع وتقليده، وإعادة تشكيل ملامحه من خلال مخيِّلة الفنان أو المبدع؛ لذا فإن الاتجاه الواقعي في الفن لم يكن، في يوم من الأيام، مرتبطًا في نشأته زمنيًا، بتلك الحركة الواقعية التي بزغ نجمها في أعقاب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥م) لتكشف عن ويلات الحرب وآثارها التي أتت على الأخضر واليابس، وأنهكت أحوال كثير من الدول التي شاركت فيها سياسيًا، واقتصاديًا، واجتماعيًا، وفكريًا، فصارت مدن أشباح لا يسكنها سوى معوزين ماديًا، أو نفسيًا، أو اجتماعيًا. فالواقع جزء رئيس من الفن، سواء كان ذلك عبر المحاكاة الحرفية، أو عبر المخيلة السحرية التي تمتلك تلك القدرة العجيبة على أن تذيب وتلاشي كثيرًا من أحداث الواقع، القريبة أو البعيدة، لتخلق من جديد صورةً أقرب ما تكون إلى ذلك الواقع.

ولم يكن بدٌّ من أن نعزو مصطلح الواقعية السحرية إلى منبع نشأته التي بزغت خلال الثلث الأول من القرن التاسع عشر في بيئة الفن التشكيلي في مدينة مانهايم في ألمانيا، ويُعَدُّ كلٌّ من ماكس بيكمان، وجورج غروسز، وكريستيان شاد، وكونراد فيليكمولر، وأورتو ديكس من أوائل المؤسسين للواقعية السحرية في ألمانيا، ثم جاء الرسام الفرنسي جوستاف كوربيه J.Courbet (١٨١٩-١٨٧٧)، ودعا إلى ضرورة ألا يغيب المجتمع عن مشاعر الفنان وفنه.

وبعد ذلك اكتسب هذا المصطلح-أعني الواقعية السحرية-زخمًا فكريًا وأدبيًا على يد طائفة من أدباء أمريكا اللاتينية؛ من أمثال الروائي الجواتيمالي ميغيل أستورياس(١٨٩٩-١٩٧٤)، والأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦)، والمكسيكي أوكتافيو باث (١٩١٤-١٩٩٨)، والكولومبي غابريل غارسيا ماركيث (١٩٢٧-٢٠١٤) وغيرهم، وذلك عندما أفسحوا في أعمالهم الروائية

مساحة كبيرة لسرد أحداث واقعهم السياسية، والاقتصادية، والسياسية، والفكرية، مازجين تلك النزعة الواقعية بمسحة عجائبية مزجًا فنيًا سحريًا، أكسب أعمالهم تلك الخصيصة الفنية الجديدة التي يعالجها هذا البحث؛ وهي الواقعية السحرية.

ومن هذا المنطلق، فإن إشكالية هذا البحث تتجلّى في محاولته الكشف عن الواقعية السحرية في مسرح الشيخ سلطان القاسميّ من خلال مسرحية (شمشون الجبَّار)؛ تلك الواقعية السحرية التي لا يمكن أن تكون حِكْرًا على الفن الروائي، لكن يمكن توافرها في الفن المسرحي، وقد ظهرت شاخصة في كل مسرحيات الشيخ القاسميّ بعامة، وفي مسرحية (شمشون الجبَّار) بخاصة؛ حيث حاول من خلالها طرح رؤية جديدة للواقع المعيش من خلال انتقاء بعض أحداث التاريخ الغابر، واستحضارها معادلًا للعجائبي عبر مخيلته المسرحية التي استطاعت تشخيص الماضي وإعادة تشكيله بإزاء الحاضر أمام عيني المتلقي؛ محاولًا من خلال تلك الواقعية السحرية طرح حلول لكثير من مشكلات عصر بأكمله.

وتتفرع عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات، منها:

- كيف وظَّف الشيخ سلطان القاسمي الواقعية السحرية في مسرحه للتعبير عن قضايا الإنسان؟
- ما العناصر البنائية التي قام عليها المعمار العجائبي في مسرحية شمشون الجبّار؟
- كيف نحا القاسمي منحى دراميًا في مسرحه لمعالجة قضايا الواقع المعيش من خلال قراءة الأحداث والوقائع التاريخية السابقة؟

وتتمثّل أهمية هذا الموضوع في جدَّة موضوعه وحداثته؛ حيث إنه يُعَدُّ من

الدراسات البكر في معالجة مسرح الشيخ سلطان القاسمي، لاسيّما أنَّ الدراسات النّقدية قد أغفلت دراسة الواقعية السحرية في الفن المسرحي بصفة عامة، وتركَّز جلُّها على رصد هذه الخصيصة الفنية في الرواية فحسب.

كما تكمن أهمية هذا الموضوع في تجليته تلك المعادلة الصعبة المتمثلة في جمع القاسميّ بين التاريخ، بأحداثه الواقعية، وسياساته المجردة، وبين الفن بجماله وسحره، وذلك من خلال الفن المسرحي، حيث لا يقدر على عقد هذه المعادلة وفكِّ رموزها سوى المسرح الذي يظهر فيه الفنان ممتطيًا جوادين في آنٍ معًا، يسيران في خطين متوازيين ومتسارعين ومتساويين جنبًا إلى جنب، ولكنهما يتجهان في النهاية لتحقيق غاية واحدة.

وكان من أبرز الدوافع التي ألهمتني دراسة هذا الموضوع قدرة مسرح القاسميّ على أن يعرض ويبين ويتجذر في موضوعات حياتية عميقة، وأكثر ديمومة والتصاقًا بوجدان الإنسان العربي المسلم، مؤكدًا مقولة (إن التاريخ يعيد نفسه)؛ وذلك من خلال تلك الواقعية السحرية التي تختلف عن الفانتازيا (الفانتاستيك) في أنها تقوم بالأساس على الموروثات والحقائق التاريخية والثقافية والاجتماعية، إنها عبارة عن بحث عما هو عجائبي وغرائبي ومدهش داخل الواقع نفسه، في حين تعني الفانتازيا القدرة على خلق الصور وإبداعها، وليس إعادة إنتاجها أو سردها.

ومن أجل هذا، فإن هذا البحث سيعتمد على المنهجين الوصفي والتحليلي من أجل إبراز ملامح الواقعية السحرية في مسرحية (شمشون الجبَّار) بخاصة؛ حيث إن المؤلف لم يسع إلى أن يثبت حقائق ثابتة أو رؤىً محددة أو يبرهن على صحتها، بقدر ما سعى إلى أن يعرض ويبينَ ويُشخِّصَ مشكلات الحاضر من خلال أحداث الماضي، مؤكدًا غير مرة أن أسماء الشخصيات والأماكن والأحداث في

مسرحياته كلها حقيقية، وأن كل عبارة في نصوصه المسرحية تدل دلالة واضحة على ما يجري للأمة العربية.

أمَّا عن الدراسات السّابقة، فيلحظ أنّ كلّ المؤلفات التي تناولت موضوع الواقعية السّحرية قد ركّزت على رصد هذه الظاهرة الفنية في الرّواية دون المسرح؛ ولذا فإنَّني أتصوَّر أن هذا البحث المتواضع يُعّدُّ أوَّل دراسة تلقي الضّوء على الواقعية السّحرية في المسرح.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت الواقعية السحرية في الرواية عامة، ومسرح سلطان القاسمي خاصة:

١- بحث ليحيى سليم سليمان عيسى بعنوان: (الوثائقية التّاريخية في مسرح سلطان القاسمي)، منشور في مجلة الدراسات العربية والإسلامية-جامعة الوصل-دبيّ-العدد٥٥ لسنة ١٤٣٩هـ/ ٢٠١٨م-(الصفحات من ٢٤٣-٢٧٧). ولم تتناول تلك الدراسة ظاهرة الواقعية السحرية، لكنها حاولت أن ترصد الوثائقية التاريخية في مسرح سلطان القاسمي وأوجه التشابه بين مسرحياته وبين تجارب المسرح الوثائقي العلمي؛ وذلك من أجل الوقوف على آلية توظيفه للتاريخ ومعطياته ضمن مسرحه.

٢- مؤلَّف لحامد أبو أحمد بعنوان: (الواقعية السحرية في الرواية العربية)، ط١: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩م. وقد ركّز على دراسة الواقعية السحرية في بعض الروايات الحديثة عند نجيب محفوظ، وإدوارد الخرّاط، وخيري شلبي، ومحمد مستجاب، وغيرهم.

٣- بحث لرضا ناظميان، ويسرا شادمان بعنوان: (الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف)، منشور في مجلة إضاءات نقدية-جامعة آزاد

الإسلامية-إيران-العدد التاسع والعشرون-ربيع ٢٠١٨م-(الصفحات من ١٠٥-١٢٩). وقد ركّز هذا البحث على رصد عناصر الواقعية السحرية في تلك الرواية، ودوافع المؤلِّف لاستخدامها.

وتقوم خطة هذا البحث على مقدمة، وتمهيد، ومبحثين:

حيث تأتي المقدمة لتعرض إشكالية الموضوع، وأهميته، ودوافع البحث فيه، ومنهجيته، وخطته البحثية، وأهم النتائج المتوقعة من وراء دراسته.

أما التمهيد فيعرض لمصطلح الواقعية السحرية من حيث نشأته وتطوره، كما يتناول أهم القضايا التي عالجتها تلك الواقعية في مجال الرواية، ولا سيما رواية أمريكا اللاتينية.

ثم يخصص المبحث الأول لدراسة المعمار المسرحي العجائبي في شمشون الجبَّار.

ويخصص المبحث الثاني لدراسة شخصيات المسرحية المتعددة الظلال.

ثم يختتم البحث بخاتمة، يتبعها ثبت بأهم المصادر والمراجع التي استضاء بها.

التمهيد

نشأ مصطلح الواقعية السحرية Magical realism، في أحضان الفن التشكيلي عند فناني ألمانيا خلال الثلث الأول من القرن التاسع عشر في بيئة الفن التشكيلي الألماني؛ ففي عام ١٩٢٥م نظَّمت مجموعة من الفنانين معرِضًا في مدينة مانهايم في ألمانيا، ضم مائة وثلاثين عملًا فنيًا لاثنين وثلاثين فنانًا تشكيليًا، وكان أحد زوَّاره الصحفيَّ والناقدَ الفنيَّ الألمانيَّ فرانك روه، وأطلق عليه مسمى الواقعية السحرية، وهو أول من أطلق هذا الوصف على ذلك النوع من الفنون، ليحل بعدها تيار الواقعية السحرية محل الحركة التعبيرية، وازدهر في ألمانيا في فترة ما بين الحربين العالميتين.

ويُعَدُ كلٌّ من ماكس بيكمان، وجورج غروسز، وكريستيان شاد، وكونراد فيليكمولر، وأورتو ديكس من أوائل المؤسسين للواقعية السحرية في ألمانيا، ثم جاء الرسام الفرنسي جوستاف كوربيه J.Courbet (١٨١٩-١٨٧٧م)، ودعا إلى الواقعية في الرسم، وإلى ضرورة ألا يغيب المجتمع عن مشاعر الفنان وفنه.

وبعد ذلك اكتسب هذا المصطلح-أعني الواقعية السحرية-زخمًا فكريًا وأدبيًا على يد طائفة من أدباء أمريكا اللاتينية؛ من أمثال الروائي الجواتيمالي ميغيل أستورياس(١٨٩٩-١٩٧٤)، والأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦)، والمكسيكي أوكتافيو باث (١٩١٤-١٩٩٨)، والكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز (١٩٢٧-٢٠١٤) وغيرهم، وذلك عندما أفسحوا في أعمالهم الروائية مساحة كبيرة لسرد أحداث واقعهم السياسية، والاقتصادية، والسياسية، والفكرية، مازجين تلك النزعة الواقعية بمسحة عجائبية مزجًا فنيًا سحريًا، أكسب أعمالهم تلك الخصيصة الفنية الجديدة التي يعالجها هذا البحث؛ وهي الواقعية السحرية.

ثم تسربت الواقعية السحرية إلى الأدب العربي في العصر الحديث عبر بوابة الفن الروائي، منذ أواخر سبعينيات القرن العشرين؛ حيث اصطبغ النتاج الروائي منذ ذلك الحين بصبغ واقعي سحري استحضر المبدعون خلاله أساطير اليونان والفراعنة والبابليين والآشوريين وغيرهم من الأمم القديمة التي شكلت الفنتازيا جزءًا رئيسًا من ثقافتها وفنها.

وربما نحا المبدعون العرب ذلك المنحى العجائبي بفعل نشوء أحداث ومتغيرات جديدة غيرَّت طبيعة المجتمع؛ كالعنف السياسي، والاضطهاد الاجتماعي، والحروب التي لا معنى لها، والصراعات الإثنية العديدة التي لفحت رياحها أمن المجتمع وهدوءه.

إن الواقعية السحرية تقوم، في الأساس، على إعادة صياغة الواقع المعيش من خلال الخيال المجنَّح الذي يتقنَّع بأقنعة أسطورية ورمزية وسريالية عديدة عبر الدخول إلى عوالم غير طبيعية؛ بهدف البحث عن حلول لمشكلات الواقع الحقيقي الذي يعيشه الفنان، حتى لو كان ذلك عن طريق السخرية منه أو التمرد على معطياته.

وفي رأيي أن الواقعية السحرية، بالرغم من أنها لاقت مناخًا أثيرًا في الفن الروائي الحديث والمعاصر، سواء عند الأمريكان اللاتين أو الأوربيين أو العرب، فإنها أقرب رحمًا للفن المسرحي؛ حيث ولدت في كنف المسرح اليوناني التقليدي الذي كان يكتب شعرًا في بدايته؛ حيث كان المتلقي شغوفًا بالبحث عن مصير البطل الأسطوري، ولديه حب استطلاع لمعرفة نهاية مغامراته، ولذا يقول عبد الله الغذَّامي: «إن لجوء المؤلف إلى البعد السحري- في اعتقادنا-يعود إلى القوة التي يخلِّفها في نفس القارئ الذي ينجذب لقراءة النص مشدودًا بما فيه من إثارة للأهوال والمخاوف، وإيقاظ الرغبة للاستطلاع لمعرفة الآتي، ويحدث أن

يثير عملٌ أدبيٌّ جدلًا بين متلقِّيه، وهذا ضروري من حيث إن الكتابة هي إعادة إنتاج لدائرة المتلقِّي، وسعيٌ حثيث إلى إثراء الذائقة، وتجديد الوعي الجمالي عند القارئ»[١].

ولذا فإني أتفق مع ما ذهب إليه تودوروف في قوله: «والحال أن هناك أكثر من قرينة تدلُّنا على أن العجائبي موضوعةٌ يولِّدُها التخيُّل في أكثر من جنس ونوع من الأنواع الأدبية»[٢]؛ فالواقعية السحرية يمكن رصدها في شتى أشكال الإبداع الفني، قديمًا وحديثًا، مع اختلافها كمًّا وكيفًا ومصدرًا.

وإذا كانت الواقعية السحرية قد لاقت صدى واسعًا في العصر الحديث لدى كل من المبدع والمتلقي الغربي والعربي، فإنها ليست جديدة على الأدب؛ شعرًا ونثرًا، حيث قام الأدب الإغريقي القديم، في جُلُّه، على العجائبي الذي تناول العلاقة بين البشر والآلهة، ولا سيما في فن التراجيديا، مثلما نجد ذلك واضحًا في مسرحيات إسخيلوس (٥٢٥-٤٥٦ ق. م)، وسوفوكليس (٤٩٧-٤٠٥ ق. م)، و يوروبيدس (حوالي٤٨٥ - ٤٠٦ ق. م)،، ومثلما نجد كذلك في الأدب العربي حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة وغيرهما.

ويمكننا أن نرصد سمات تلك الواقعية السحرية بارزة في كتابات كثير من المسرحيين العرب؛ ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: سعد الله ونوس في مسرحيتي (الفيل يا ملك الزمان) و(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، وكذلك ألفريد فرج في مسرحياته: (حلاق بغداد)، و(على جناح التبريزي وتابعه قفة)، و(الزير سالم)، ويوسف إدريس في مسرحيات: (الفرافير-البهلوان- الجنس الثالث)، ونلمحها أيضًا في المسرح الذهني عند توفيق الحكيم، كما في

١- الغذَّامي، عبد الله. (١٩٩١م). الكتابة ضد الكتابة، ط١. دار الآداب، الرياض، السعودية. ص٧.
٢- تودوروف، تزفتان. (١٩٩٣م). مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بوعلام. ط١. مكتبة الأدب المغربي، الرباط، المغرب. ص٢٠.

مسرحيات: (أهل الكهف، وعودة الروح، وشهرزاد، وإيزيس، وبيجماليون، والملك أوديب، والسلطان الحائر، وعصفور من الشرق).

وكذلك هي شاخصة في روايات عدد من الكتَّاب، منهم على سبيل المثال: يحيى حقي في (قنديل أم هاشم)، ونجيب محفوظ في روايات: (أولاد حارتنا- اللص والكلاب-ميرامار-السمان والخريف-حضرة المحترم-الحرافيش) وغيرها، وغازي القصيبي في (أبو شلاخ البرمائي، والجنية)، وغيرهم.

ومن التعريفات الدقيقة للواقعية السحرية، ما ذكره تزفتان تودوروف من أن العجائبي هو «التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثًا فوق طبيعي حسب الظاهر»[(١)].

ولكي يتحقق العجائبي، اشترط تودوروف ثلاثة شروط تحديدية، أولها: أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات بوصفه عالم شخصيات حية، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المرويَّة. وثانيها: قد يكون هذا التردد محسوسًا بالتساوي من طرف الشخصية، ويتوحد القارئ مع الشخصية. وثالثها: أن يختار القارئ موقفًا معينًا تجاه النص بحيث يرفض التأويلين: الأليغوري، والشعري».[(٢)]

وينشأ الترَدُّد لدى المتلقي من تلك المقابلة أو المواجهة بين ما هو متخيل فوق طبيعي، وما هو واقعي طبيعي؛ وينتهي ذلك التردد إلى إقرار المتلقي بتطابقهما من حيث الصفات، بحيث يصير العجائبي واقعيًا، والواقعي عجائبيًا لغرابتهما معًا، وسوف نلحظ توافر تلك السمة في أغلب شخصيات مسرح القاسميّ، التي سنتناولها في المباحث التالية من هذا البحث.

١- تودوروف، تزفتان. (١٩٩٣م). مدخل إلى الأدب العجائبي. ص١٨.
٢- المرجع نفسه، والصفحة.

ويلحظ أن هذا التردد الذي يتولد لدى المتلقي بفعل الواقعية السحرية في السرد هو المرادف لمصطلح (الفانتاستيك Fantastique)؛ الذي يعرف على أنه «نوعٌ أدبيٌّ يوجد في لحظة تردد القارئ بين انتماء القصة إلى الغرائبي أو العجائبي»(١). ويتقاطع كذلك مع مصطلح (الفانتازيا Fantasy)؛ الذي يعني «عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودً فعليًا، ويستحيل تحقيقها. كما تعد الفانتازيا الأدبية عملًا أدبيًا يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغًا في افتنان خيال القارئ، أو قُلْ هي هدهدة للاوعي القارئ، ومكبوتاته المبهمة»(٢).

ويكثر ذلك التردد في المسرح التاريخي بخاصة؛ حيث يقوم على إعادة إنتاج الوقائع والأحداث التاريخية وسردها بمنظور تخيلي تصويري، فيتولد لدى القارئ نوع من الحيرة والدهشة في آنٍ معًا؛ بين أن يصدق أو لا يصدق، وباستمرار متابعته للذة السرد النابعة من مهارة المؤلف، ينتهي به الأمر إلى التصديق أو التوحيد بين ما هو تصويري وما هو واقعي، وكذا بالقياس إلى ملكاته العقلية في إدراك ما يحدث له في واقعه المعيش.

ولذا فإن الواقعية السحرية في المسرح تبرز عندما تصف المسرحية عالماً شديد الشبه بعالم الواقع اليومي الذي نعيش فيه جميعًا، من حيث الأحداث، والشخصيات، والزمان، والمكان، ولغة الحوار، بشكل طبيعي أو منطقي، وكأنه تسجيل أمين لأحداث وقعت بالفعل، وفجأة نرى مشهدًا يتم فيه خرق قواعد المنطق وقوانين الطبيعة! وهنا يشعر المتلقي بالصدمة، ويحاول أن يبحث عن تفسير لهذا السلوك العجائبي، ولذا يستكمل رحلته حتى نهاية المسرحية، ليكتشف أن هذا الخرق غير المنطقي وغير الطبيعي حدث بالفعل؛ وفي هذه الحالة يقر بأن عالمنا الواقعي فيه بعض القوى الغامضة أو الخارقة.

١- علوش، سعيد. (١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م). معجم المصطلحات الأدبية. ط١. دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان. ص١٧٠.

٢- المرجع نفسه، والصفحة.

والواقعية السحرية، في فنون الأدب كافَّة، لا تعدو أن تكون «تعبيرًا شعريًا عن الواقع»[١]، بحسب رأي غابرييل غارسيا ماركيز؛ بوصفها لا تحاكي الواقع كما هو، ولكنها تعيد إنتاجه في صورة جديدة مبتكرة، لا تنحرف عنه بقدر ما تضيف إليه، وتتخذ منه ما يخدم رؤية المؤلف، ويعبر عن موقفه تجاه المجتمع وأحداثه.

وبعيدًا عن التعريفات المتعددة التي سلطت الضوء على مفهوم الواقعية السحرية–وقد خصص لها تودوروف فصلًا كاملًا في مؤلَّفه عن الأدب العجائبي[٢]– يجب التنويه إلى أمرين مهمين:

أولهما: أنه لا ينبغي علينا أن نقف عاجزين أمام تلك الحدود الفنية التي وضعها النقاد والأدباء بين أجناس الأدب، ونختص نوعًا منها بعينه بخصيصة فنية أو تقنية أسلوبية يمكن توافرها في الأنواع الأخرى، «فالقراءة تغتني وتتطور اعتمادًا على الجهود التنظيرية التي تحرر الأدب من التصنيفات الضيقة، وتفتح أمام القرَّاء نوافذ للمقارنة واستيعاب التراث الخاص ضمن التراث العالمي»[٣]، وهذا شرط أساس من شروط الأدب الإنساني أو العالمي.

والثاني: أن الواقعية السحرية ليست بهذا المفهوم الضيق الذي يقصرها على معاني الغريب والسريالي والأسطوري؛ إنها تعني القدرة على الغوص في أعماق النفس الإنسانية وعوالمها المتشعبة والمعقدة في الماضي والحاضر، من أجل إدراك حقيقة الوجود الإنساني، والوقوف على رؤيته إزاء قضايا الحياة والمجتمع. إنها نوع من الوعي العميق لمفردات السريالية، وتوظيف تيار الوعي أو الشعور

١- أبو حامد، حامد. (٢٠٠٢م). في الواقعية السحرية. ط١. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص٤٤.

٢- تودوروف، تزفتان. مدخل إلى الأدب العجائبي. مرجع سابق. (٤٧-٨٠).

٣- برادة، محمد. مدخل إلى الأدب العجائبي (المقدمة). مرجع سابق. ص٦.

Stream of Consciousness[١] – وهو أعمق من تيار السرد المنتظم– ثم الفهم الدقيق لأحداث التاريخ والحضارة الإنسانية التي يفسر ماضيها كثيرًا من جوانب حاضرها ومستقبلها لو أُحسن إدراكه واستيعابه على الوجه الصحيح، وتلك هي الغاية التي نحن بصدد استجلائها من خلال رصد الواقعية السحرية في مسرح القاسميّ.

المبحث الأول: المعمار المسرحي العجائبي في شمشون الجبَّار

تميز مسرح القاسميّ بغلبة الشخصية البطل على جل أعماله المسرحية، من أمثال هولاكو، والنمرود، والإسكندر الأكبر، وشمشون الجبَّار، وبالرغم من أن تلك الشخصيات لها ظلال تاريخية وواقعية ضاربة في جذور التاريخ، فإن مسرح القاسميّ أغناها فنيًّا بإضفاء كثيرٍ من السمات فوق الطبيعية أو الخارقة التي نبعت من الأساس من (كاريزما) كلٍّ شخصية؛ ولذا فإن تلك الشخصيات صالحة لأن تدرس من منظور (تيار الوعي)[٢]، وذلك من خلال اتساع مساحة التمثيل الدرامي أو المناجاة الداخلية التي أتاحها المؤلف للشخصية لكي تكشف عن نفسها.

وقد اخترت مسرحية (شمشون الجبَّار) أنموذجًا لهذه الدراسة لثلاثة أسباب: أولها، أنها أكثر مسرحيات المؤلف تمثيلًا للواقعية السحرية، مع عدم نفي وجود بعض سمات تلك الواقعية السحرية في غيرها من مسرحياته، لكنها ليست بنفس الدرجة كمًّا وكيفًا. والثاني: أن بطل المسرحية بطل أسطوري بامتياز؛ ففضلًا على

١- يعني مصطلح (تيار الوعي) التداعي الحر، أو المناجاة، أو المونولوج الداخلي الذي يجعل الشخصية تروي أفكارها وهواجسها ومشاعرها بشكل انسيابي ومتحرر وفوضوي دون تنظيم أو ترتيب، وهو نوع من الحكي النابع من اللاوعي مباشرة، ويكون غير مفهوم للقارئ أول مرة، أو قد يقتصر فهمه على علماء النفس والأعصاب؛ بسبب ضبابيته، وغموضه، وابتعاده عن المنطق، وإيغاله في السريالية. ينظر: فتحي، إبراهيم. (١٩٨٦م). معجم المصطلحات الأدبية. ط١. العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس. ص١١٦.

٢- وكذلك يعد مسرح القاسميّ مادة خصبة لدراسة ما يسمى في الأدب الحديث بـ (مسرح الشخصية).

ما تميزت به شخصيته من (كاريزما) فردية، نلحظ توافر جوانب عديدة خرافية، وغريبة، وعجائبية فيها؛ مما جعلها عملًا ثرًّا لدراسة الواقعية السحرية.

والثالث، أن المصادر التاريخية والأدبية التي أرَّخت لسير الأعلام لم تقطع بوجود تلك الشخصية مثلما قطعت بوجود شخصيات أبطال مسرحياته الأخرى[١]؛ وهذا ما أتخم الخيال الشعبي بحكايات ومنسوجات عجائبية لا حصر لها حيال تلك الشخصية.

وفي البداية ينبغي الالتفات إلى مسألة مهمة، ألا وهي اختيار الشخصيات المسرحية في مسرح القاسميّ؛ فسوف نلحظ أن تلك الشخصيات المختلفة مثل (شمشون الجبار) وغيرها، تعد بمثابة علامات نصية أو عتبات دلالية تشير إلى مضامين وأفكار لها علاقات مباشرة بموضوعة المسرحية، كما أنها تتوافر فيها أقسام العلامة الثلاثة التي ذكرها (تشارلز ساندرز بيرس Ch.S.Peirce)، وهي: الأيقونة، والمؤشر، والرمز[٢]، ومن هنا سيتبين لنا في السطور التالية من هذه الدراسة أن كل ما يقع في النص المسرحي القاسميّ هو أيقونة، بدءًا من صوت الشخصية وصفاتها الطبيعية والخارقة، وانتهاءً بكل ما يوجد على خشبة المسرح؛ حيث إن الأيقونة تقوم على مبدأ التشابه، وترتبط ارتباطًا دلاليًا وثيقًا بموضوعتها.

ويمكننا تناول المعمار المسرحي السحري لهذه المسرحية من خلال ثلاثة أبعاد، هي: البعد السريالي، والبعد العجائبي، والبعد الأسطوري.

١- شمشون بن منوح الدني (بالعبرية: שִׁמְשׁוֹן) من شخصيات العهد القديم، هو بطل شعبي من إسرائيل القديمة اشتهر بقوته الهائلة، وقد ورد ذكره في سفر القضاة -الإصحاحات ١٣ إلى ١٦، وفي الرسالة إلى العبرانيين من العهد الجديد في الإصحاح ١١، وقصصه شاعت في القرن الحادي عشر قبل الميلاد. ينظر: (https://ar.wikipedia.org/wiki).

٢- ينظر: بيرس، تشارلز ساندرز. (١٩٨٦م). تصنيف العلامات. ترجمة فريال جبوري، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والثقافة والأدب. ط١. دار إلياس العصرية، القاهرة. ص ١٢٩. وينظر كذلك: عبد الحق، سليمان. (٢٠١٧م). العلامة بين التأويل والتأويل المفرط عند أمبيرتو إيكو-دراسة نقدية في المنهج السيميائي. مجلة جامعة اليرموك، م١-المؤتمر الدولي السادس عشر للنقد الأدبي. (٦٠٩-٦٤٢).

أولًا: البعد السريالي The surreal dimension:

السريالية أو الفوق واقعيّة (Surrealism)، مأخوذة من الكلمة الفرنسية (Surréalisme) التي تعني حرفياً «فوق الواقع»، هي حركة ثقافية في الفن الحديث-خصوصًا الفن التشكيلي-والأدب تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق.

ويعد المفكر الفرنسي أندريه بريتون (André Breton) أول من دعا إليها، وقد عرفها بقوله: «هي آليّة أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفوياً أو كتابياً أو بأي طريقة أخرى، وهي «فوق جميع الحركات الثورية»[١].

وترجع نشأة السريالية الفنية إلى الفكر الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ثم ازدهرت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، وتميزت بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري، وقد كان هدفها في البداية الابتعاد عن الحقيقة، وإطلاق الأفكار المكبوتة، والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام؛ ولذا اعتمد منظروها على نظريات فرويد رائد التحليل النفسي، خاصة فيما يتعلق بتفسير الأحلام، ثم اتخذت من المضمون الانفعالي والفكري هدفًا رئيسًا لها، حاولت من خلاله استبطان دواخل الشخصية، ودراسات نوازعها المختلفة نحو الفعل.

وقد خلع المؤلف على (شمشون) مجموعة من الصفات السريالية التي جعلت منه بديلًا فنيًّا للشخصية الواقعية، ومن هذه الصفات:

1- André Breton, Manifeste du surréalisme, various editions, bnf, bibliothèque nationale de France,1988.

أ- **وصف القاسميّ شمشون بصفة (الجبَّار)**، وهي صفة تلخص ما ينتظر من أفعال بطولية خارقة لهذه الشخصية؛ كالتمرد، والظلم، والتسلط، والتشفي بتعذيب الآخر.

ب- **التمرد والخروج على الأعراف السائدة في المجتمع**؛ حيث ظهر (شمشون) في المشهد الأول من المسرحية مختبئًا في غار بالقرب من صخرة إيتيم إلى الغرب من بئر زيت، وقد ذهب إليه ثلاثة آلاف يهودي، وقالوا له: «نحن، رجال منطقة يهودا، وعددنا ثلاثة آلاف رجل، جئنا لنقول لك: ألا تعلم أن الفلسطينيين يحكموننا؟ لماذا تؤذينا بتصرفاتك؟»[1].

فـ(شمشون) نموذج إنساني معقد، يتميز بالطيش الذي يصل إلى درجة الحمق، يعتقد في بطولته ويرى أنه على صواب دائمًا في كل أفعاله، فهو خارج على الأعراف والمنطق والقانون، يغلب عليه طابع الرغبة في الانتقام والتشفِّي، ويبدو ذلك واضحًا عندما يخاطبه أحد اليهود قائلًا:

«يقول الفلسطينيون إن حقول قمحهم أُحرقت، وحطمت أشجار زيتونهم وكروم أعنابهم، فمن فعل ذلك؟

فيرد عليه شمشون قائلًا: «أنا الذي فعلته؛ لأن والد زوجتي زوجها لأحد رجالي... وقد هبَّ الفلسطينيون عندما سمعوا بأن الفلسطيني قد زوَّج ابنته من يهودي، أمسكوا بالرجل وابنته وحرقوهما حتى الموت. فعاهدت نفسي على أن لا يهدأ لي بال حتى أنتقم منكم أيها الفلسطينيون، فهجمت على الفلسطينيين، وقتلت منهم أعدادًا كبيرة، ثم أتيت لهذا الغار»[2].

1- القاسميّ، سلطان بن محمد. (٢٠٠٨م). الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار. ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان. ص٣١٥.
2- المصدر نفسه. (٣١٦-٣١٧).

ج- عدم الانسجام مع الواقع أو المجتمع، والإقدام على ارتكاب أفعال لا منطقية، وغلبة الأنا الشخصي عليه، فضلًا عن استعداده لارتكاب أفعال فصامية؛ كالانتحار، أو العدوان، أو القتل العمد. وقد ظهر هذا بوضوح في أغلب مشاهد المسرحية؛ ففي المشهد الأول أقدم على قتل أعداد كبيرة من الفلسطينيين، وفي المشهد الثاني قاتل الفلسطينيين منفردًا بعد أن شد عضلاته وذراعيه، وقطع الحبال، وفك وثاق يديه، وبعد أن قتلهم-بعظمة فك حمار! رفع بيمينه عظمة فك الحمار مفتخرًا وقائلًا:

«بفك الحمار.. كوَّمتهم أكوامًا أكوامًا.

بفك الحمار.. قتلتُ ألفًا من الرجال»[١].

كما ظهرت كل تلك السمات الفصامية السريالية في غلبة الأنا الفردية، والتضخُّم، والاعتزاز بالذات في شخصية (شمشون) لدرجة تصل حدَّ الهلوسة، ونلحظ ذلك بوضوح عندما قتل ألفًا من الفلسطينيين، ورمى عظمة فك الحمار في الهواء: «شمشون يرفع يديه للسماء وهو يصرخ: يا إلهي.. لقد وهبت لي هذا النصر.. بقوة عبدك.. فهل أموت من العطش وأقع أسيرًا بيد الفلسطينيين؟ فأخرج الرب الماء من الأرض.. فصرخ شمشون: الماء.. الماء. يا إلهي!! الماء ينبجس من الأرض.

وعندما يشرب شمشون وينتعش يقول: سأسمي هذا النبع.. (نبع الذي صرخ)... سأتزعم القبائل اليهودية... وأكون قاضيها...»[٢].

فـ(شمشون) لا يكاد يصدق نفسه أنه قتل ألف فلسطيني بعظمة فكّ حمار، ويعزو ذلك لقوته لا لقوة الله، ثم تنتابه نوبة من الهلوسة التي هي عبارة عن صور

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار (٣١٨- ٣١٩).

٢- المصدر السابق. ص٣١٩.

عقلية شديدة القوة، يعتقد الفصامي أنّه يختبرها وأنها حقيقة وواقع، فيتخيّل الأصوات، ويُكوّن الصور أو حتى يتخيل شم أو لمس هذه التهيؤات، فلا يَعرف هل هي في عقله فقط أم أنّ الجميع يرون ما يراه.

وشخصية (شمشون) النازعة بقوة لشهوة لسلطة والحكم لا تكاد تختلف- في هذا المشهد بالذات-عن شخصية (النمرود) الذي جاءه ملاك في هيئة رجل بلباس أبيض، يراه ويسمعه، بينما لا يراه وزراؤه ولا يسمعونه، وخاطبه قائلًا:

«يقول لك الربّ: آمنْ بي وأتركك على ملكك. فيرد النمرود: فهل رب غيري؟!

وعندما يلحظ أحد وزرائه مناجاته تلك يقول له: ماذا تقول أيها الرب؟! فيرد النمرود: لا شيء.. لا شيء..»[١].

كما نلحظ سمة الشعور اللامتناهي بالعظمة تلك في شخصية الإسكندر الأكبر حينما سمع طبول الحرب تقرع، فصرخ قائلًا:

«يا أيها الإله زيوس! Zeus، مَنْ على هذه الأرض يتجرّأ على أن يهاجمنا الآن؟!»[٢].

وأغلب التهيؤات أو الصور المتخيلة لدى الشخص السريالي أو الفصامي تقوده نحو إيذاء الذات أو إيذاء الآخرين، وهو عندما يفكر في الانتحار لا يخبر أحدًا بنيته تلك، وهو سلوك وجوديٌّ حدِّيٌّ مغامرٌ تمامًا؛ حيث يعرف نتيجته وما يترتب عليه من آثار، وبرغم ذلك يقدم على ارتكابه.

ويظهر هذا بوضوح في المشهد الثاني من الفصل الثاني في مسرحية (شمشون

١- مسرحية النمرود. (٢٩٨- ٢٩٩).
٢- مسرحية الإسكندر الأكبر. ص٢٤٩.

الجبار)، الذي يحاكم فيه الغزيُّون شمشون-الأعمى-بعد انتصار الفلسطينيين عليه-وهو مشهد تراجيدي متكامل-حيث يقول أحد حكام فلسطين:

«لقد حكمنا عليه أن يربط بالسلاسل البرونزية، ومن ثم يربط إلى الطاحونة التي في السجن لطحن الحبوب... وقد قضى مدة من الزمن.. والآن نحكم عليه أن يرقص ويسلينا... هيا...».

ويبدأ الفلسطينيون بالصفقة بأيديهم... ويطلبون من شمشون أن يرقص. ويبدأ شمشون بالتنطط وكأنه يرقص... ثم يأتي الحدث المأساوي وسط كل ذلك التصفيق والفرح؛ حيث يطلب شمشون-الذي استطال شعره-من الصبي بأن يضع يديه على العمودين اللذين يرفعان سقف السّجن ليستريح عليهما، في الوقت الذي يجتمع فيه تحت ذلك السقف حكام فلسطين مع أعداد غفيرة من البشر، تقدر بثلاثة آلاف من الرجال والنساء.

فيوصله الصبيّ إلى العمود الأول، ومن ثم إلى العمود الثاني حيث تصل يداه إلى العمودين في نفس الوقت... وبينما الرقص والصفقة مستمران، يصرخ شمشون بأعلى صوته:

«يا رب.. أعطني القوة.. ولو لمرة واحدة لأنتقم من الفلسطينيين الذين اقتلعوا عينيَّ. ثم يدفع بيديه العمودين، وهو يصرخ قائلًا:

يا رب .. دعني أموت مع الفلسطينيين. فينهار السقف على شمشون والفلسطينيين.

وبذلك الفعل حقق شمشون نزعة الانتحار أو الرغبة في تدمير الذات التي كانت تراوده دومًا؛ حيث قُتِلَ وقَتَلَ معه آلافًا من الفلسطينيين بانهيار السقف عليهم[1].

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار. مصدر سابق. (٣٣٠-٣٣٢).

ثانيًا: البعد العجائبيّ (The miraculous dimension)، ويرادف مصطلح Fantastic بالإنجليزية أو Fantastique بالفرنسية:

يدور مصطلح العجيب حول مفردات الغرابة وخرق العادة، والخروج على حدود المنطق الطبيعي الذي يمكن رؤيته أو تخيله؛ ففي النصوص العجائبية «يروي المؤلف أحداثًا غير قابلة للوقوع في الحياة، إذا ما تعلَّق المرء بالمعارف المشتركة لكل حقبة، والتي تمس ما يمكن وما لا يمكن أن يحدث»[١]، وتلك الغرابة في أفعال الشخصية أو الأحداث هي ما تولِّدُ لدى المتلقي التساؤل والخوف في آنٍ معًا.

وقد ذهب «جميل حمداوي» إلى عدم وجود مقابل في المعاجم العربية لمصطلح Fantastic / Fantastique المعروف في النّقد الغربي؛ لذلك استعمل بدلًا منه مصطلح «العجائبي»؛ لقربه منه، واشتراك المصطلحين في دلالات عديدة: كالرّوعة، والعظمة، والعجب، والاندهاش، والخيال الوهمي، والخارق غير الواقعي[٢].

إذن، فإن البعد العجائبي يعوِّل كثيرًا على دور المخيِّلة في نسج أحداث وأفعال فوق طبيعية تتجاوز حدود العقل البشري، فتولد لديه مشاعر عديدة؛ كالتردد، والحيرة، والدهشة، والخوف والقلق، وهذا ما أكده محمد أركون من أن «العجيب يتمثل في تلك الحيرة التي تستبد بالإنسان بسبب عدم قدرته على معرفة علة الشيء أو سببه، أو الطريقة التي ينبغي اتباعها للتأثير فيه»[٣].

وربما تتولد تلك المشاعر السابقة لدى المتلقي بفعل قراءة المسرح العجائبي لأول وهلة، حيث يكون وقع إرباكها حادًا وقويًا على عقله ومخيلته، ثم بمتابعته

١- تودوروف، تزفتان. مدخل إلى الأدب العجائبي. مرجع السابق. ص٥٥.
٢- حمداوي، جميل. الرّواية العربية الفانطاستيكية. https://alhewar.org
٣- علام، حسين. (٢٠١٠م). العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد. ط. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان. ص٦٠.

الرحلة يتكون لديه نوع من الإلف لهذا النمط العجائبي، فيتقبل الصفات الخارقة للشخصيات، وينفعل مع الأحداث العجائبية المختلفة التي ترحل به إلى عوالم شتى تختلف كليًّا مع عالمه المادي أو واقعه.

ويمكن رصد مظاهر عديدة لهذا البعد العجائبي في مسرحية (شمشون الجبار)، فيما يأتي:

أ- في ذلك المشهد الثاني من الفصل الأول[١] حين يشد شمشون عضلاته وذراعيه فتنقطع الحبل، وتتساقط من على ذراعيه، ويفك وثاق يديه، ثم يلتقط عظمة فك لحمار ميت، ويبدأ بقتال الفلسطينيين بها، حتى يقتل منهم ألف فلسطيني.

فهذا المشهد عجائبي بحت؛ حيث لا يمكن تصور أن إنسانًا متهمًا بجريمة قتل، ومكبَّلًا بالأصفاد، ومحاطًا بآلاف من أعدائه، يمكنه أن يقوم بهذا الفعل الخارق للعادة، والذي يتجاوز نطاق العقل والمنطق والخيال جميعًا، ثم تتولد الحيرة أكثر لدى المتلقي حينما يلتقط ذلك الشخص عظمة فك لحمار ميت ويتخذ منها سلاحًا ليفتك بألف شخص!!

وهذا الفعل العجائبي يذكرنا باتجاه الغلو الذي نعت به النقاد العرب المحافظون كثيرًا من أشعار الشعراء المحدثين، فهو غلو يدخل في باب المُحال أو المستحيل؛ أي الشيء الذي لا يوجد في الواقع المادي المحسوس، والذي لا يمكن تصوره عقليًّا ولا نفسيًّا.

وإذا كان البعد العجائبي محببًا في الشعر، فإنه أقرب رحمًا للفن المسرحي؛ بوصف المسرحية ولدت في بيئة الشعر منذ نشأتها، وكان اليونان يطلقون لقب شاعر على المسرحي.

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار. مصدر سابق. ص٣١٨.

ب- في المشهد الأول من الفصل الثاني الذي يغري فيها حكام فلسطين (دليلة) اليهودية، زوجة (شمشون) بالمال لتلح عليه ليخبرها عن سر قوته، تقول دليلة:

«سألته ثلاث مرات، المرة الأولى قال لي: لو ربطوني بسبعة من أوتار الأقواس الجديدة، سأكون ضعيفًا كأي إنسان عادي. فربطته، لكنه قطعها عندما قلت له إن الفلسطينيين حضروا ليقبضوا عليه!

وفي المرة الثانية ربطته بحبال جديدة، مثلما قال لي، وبنفس الطريقة قطعها.

وفي المرة الثالثة قال لي لو نسجت شعره مع خيوط نولي سيكون ضعيفًا، ففعلت ... ولما ناديت على الفلسطينيين، قطع خيوط النول...»[1].

فكل تلك المحاولات من أجل إزالة ذلك التردد الناتج بفعل العجائبي لدى المتلقي، كما أكد ذلك (تودوروف)، ومن أجل التخلص من الحيرة، ومعرفة علة تلك القوة الخارقة التي يتمتع بها (شمشون)، وهي من غير شك ليست طبيعية بل ترجع إلى سبب خفي لا يعلمه عامة الناس.

ج- في نهاية هذا المشهد حين يرفق المؤلف بالمتلقي، فيكشف له عن السبب ليبطل العجب المتولد لديه، وهذا أشبه بحل العقدة في الرواية؛ حيث تعود (دليلة) اليهودية مرة أخرى وتلح على (شمشون) وتعاتبه ليخبرها عن سر قوته الخارقة، فيرد (شمشون) عليها بقوله:

«عذبتِنِي بهذا الإلحاح... كل ليلة ... ما سرُّ قوَّتك؟ ما سرُّ قوَّتك؟ إني متضايق لأقصى حد... ومع ذلك اعترفت لكِ بسرِّ قوَّتي، وقلت لك: لو حلقوا خصلات شعري السبع ستزول قوَّتي... وسأصبح كأيِّ شخص عاديّ.

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار. مصدر سابق. (٣٢٣-٣٢٤).

وبعد أن يغطّ شمشون في النوم، تذهب (دليلة) وتحضر الحلاق وبيده مقصّ كبير ليقصّ شعر شمشون بخصلاته السبع، ثم تصرخ (دليلة): شمشون! الفلسطينيون وصلوا ليقبضوا عليك!

فينهض شمشون، ويحاول استعراض قوَّته بزنديه، لكنه يخر على ركبتيه من الضعف، فتهجم عليه (دليلة) فتصرعه، عندها تتأكد أن قوَّته قد زالت، فتصرخ: أيها الفلسطينيون... تعالوا! فيدخل حكام فلسطين الثلاثة ومعهم مرافق يحمل رمحًا، ويمسكون بشمشون، ويبدؤون باقتلاع عينيه ورميهما يمنة ويسرة على أرضية خشبة المسرح»[١].

فالبعد العجائبي أو الفانتاستيك يقتحم الواقع الطبيعي لدى المتلقي بسرده تلك الأحداث غير المألوفة التي يقوم بها بطل المسرحية؛ كما أن بإمكانه منح الأشياء كيانًا يرتج له العقل عن طريق جعل «ما هو فوق طبيعي ينتمي للعالم الحقيقي، وهو متجذر في الواقع»[٢].

وما يتمتع به شمشون الجبار من صفات خارقة لا تكاد تختلف عن تلك الصفات العجائبية التي خلعها مسرح القاسميّ على شخصية (النمرود)؛ حيث أجرى على لسانه تلك المناجاة التي يقول فيها:

«يشكّكون في ربوبيتي.. ويقولون إن هناك ربًا في السماء.. لا ربّ غيري. وحتى أثبت لهم أن ليس هناك رب آخر، ربيت أربعة من النسور الكبيرة، ودربتها على أكل اللحم، وربطت تابوتًا بها، ورفعت اللحم بعصا إلى أعلى، فطارت النسور إلى الأعلى.. ورأيت الأرض من تحتي والسماء من فوقي، وأخذت أبحث عن الرب الذي يذكرونه.

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار. مصدر سابق. (٣٢٥-٣٢٦).
٢- حليفي، شعيب. (٢٠٠٩م). شعرية الرواية الفانتاستيكية. ط٣. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان. ص٢٦.

تعبت يدي من رفع العصا وبها اللحم، فهوت إلى أسفل، فسقط اللحم منها متجهًا إلى الأرض، فأخذت النسور تتبع اللحم حتى وصلت إلى الأرض، فلم أجد الرب الذي يذكرونه»[١].

فبالرغم من إمكان حدوث ذلك الفعل العجائبي -ولو بقدر ما- في المسرحية، فإن ذائقة المتلقي لا تتقبله في بداية الأمر، لكنها سرعان ما تتابع الأحداث من أجل الوقوف على علة مقنعة لذلك العجائبي. وأفضل أنواع العجائبي ما أفرز من الواقع ونتج عنه وارتبط بع ارتباط السبب بالمسبب، بحيث يمتزجان معًا-أعني الواقع التاريخي بالعجائبي المسرحي-بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر بسهولة.

فالواقعية السحرية بارتكازها على العجائبي تثري الحدث المسرحي فنيًا، وتعيد صياغة الواقع المادي أو التاريخ أو إنتاجهما بطريقة توجه الحاضر وترشده.

د- في المشهد الثاني من الفصل الثاني للمسرحية؛ وذلك حينما يحكي الوكيل عن أهالي غزة لأحد حكام فلسطين ادعاءه على شمشون، قائلًا:

«في يوم من الأيام، جاء شمشون إلى غزة، ودخل منزل فاجرة، وقضى معها ليلة، فانتشر الخبر بين الناس بأن شمشون هناك، فتجمَّع أهالي غزة مع بعضهم ينتظرونه طوال الليل عند بوابة مدينة غزة المقفلة، وكانوا ينوون قتله عند بزوغ الفجر. لكن شمشون خرج في منتصف الليل، وخلع البوابة بمصراعيها، وحملها معه.. ثم رماها عند منطقة التلال»[٢].

فالفعل الأول الذي صدر من شمشون-الزنا بتلك الفاجرة-واقعي وطبيعي، والفعل الآخر-خلع البوابة بمصراعيها، وحملها، ورميها عند منطقة

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-النمرود. مصدر سابق. ص٢٨٨.
٢- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار. مصدر سابق. ص٣٣٠.

التلال-عجائبي، فالقارئ هنا لا يكاد يميز بين ما تراه عينه، وما تراه مخيِّلته إلا بمشقة، ولكنه يشعر بلذة القراءة والمتابعة.

هـ- ثم يبلغ البعد العجائبي ذروته في المسرحية في تلك النهاية المأساوية التي أقدم عليها شمشون لنفسه ولحكام فلسطين ومعهم أكثر من ثلاثة آلاف من الرجال والنساء؛ حيث هدم عليهم سقف المعبد منتحرًا، ومرددًا بأعلى صوته: «يا ربّ.. دعني أموت مع الفلسطينيين»[1].

لكن لا ينبغي هنا أن يفوتنا ملاحظة شيء مهم للغاية في ذلك المشهد؛ ألا وهو التماهي السحريّ بين الواقعي والعجائبي: فمن طرفٍ واقعي يظهر شمشون أعمى، فُقِئَتْ عيناه عقابًا لما ارتكبه من جرائم بحقّ الفلسطينيين، وهو مربوط بسلاسل برونزية إلى طاحونة في السجن لطحن الغلال، ويقوده صبي من يده. وفي الطرف العجائبيّ الآخر-استطال شعر شمشون، وهذا يعني عودة القوة الخارقة إليه تارة أخرى، ثم يمتزج الطرفان-الواقعي بعجزه، والعجائبي بقوته الخارقة-عندما يوصل الصبي شمشون إلى العمودين اللذين يحملان سقف المعبد، فيدفعهما شمشون الجبار بقوة فينهار السقف عليه وعلى الفلسطينيين، فيموتون جميعًا.

ثالثًا: البعد الأسطوري The Legendary dimension:

عرفت الموسوعة العربية العلمية الأسطورة بأنها «مصطلح جامع ذو دلالات خاصة، يطلق على أنواع من القصص أو الحكايا المجهولة المنشأ، ولها علاقة بالتراث أو الدين أو بالأحداث التاريخية، وتعد من المسلمات من غير محاولة إثبات»[2].

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار، ص٣٣١.
٢- الموسوعة العربية العلمية (١٩٩٦م). ط١: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ١ / ٥٧٣.

وليس شرطًا أن ترتبط الأسطورة بالتراث أو الدين أو الموروث الشعبي، وإنما يمكن أن تكون نابعة من مُخيِّلة الأديب بهدف إعادة التوازن إلى مسار المجتمع الذي يعيش فيه، وقد تكون تمردًا ورفضًا للواقع الاجتماعي العنيف الذي يقهر الإنسان، وقد تكون كذلك نوعًا من البحث من (اليوتوبيا Utopia)، أو البحث عن المدينة الفاضلة التي لا تتوافر في الوقع المعيش.

وإذا كانت المسرحيات اليونانية الكلاسيكية قد ارتكز أغلبها على الأسطورة أو الخرافة من أجل تنظيم العلاقة بين الناس والآلهة، وإرساء تقاليد وقيم دينية وسلطوية صارمة، فإن المسرح الحديث قد نظر إلى الأسطورة على أنها لون فنيٌّ سحريٌّ يتولّد من المخيِّلة التي تُحلِّق بالقارئ نحو آفاق بعيدة من الأزمنة والأمكنة والأفكار والقضايا التي لا تبتعد كثيرًا عن واقعه بقدر ما تقترب منه، وهذه سمةٌ فنيَّةٌ سائدةٌ بوضوح في مسرحيات القاسميّ.

وتتضح ملامح البعد الأسطوري في كثير من مشاهد مسرحية (شمشون الجبار)، ومنها:

أ- **صراع (شمشون بن مانوه) مع الإله والقدر والكائنات الأسطورية أو الخارقة**، وقد ظهر هذا بوضوح في ما جاء على لسان شمشون في المشهد الأول من المسرحية، حينما سأله رهط من اليهود عما فعله به الفلسطينيون، حيث قال:

«وفي الطريق هجم عليَّ أسدٌ فخلعت فكيه... وتيقَّنت حينها أن الربَّ أنزل فيَّ قوة خارقة. وفي تمنا وافق أبو البنت وسمح لي بالجلوس مع ابنته... وكم كنت سعيدًا بالحديث معها.

أنزل الرب القوة مرة أخرى في بدني عندما ذهبت إلى عسقلان Ashkelon

فقتلت ثلاثين فلسطينيًا، وأخذت أملاكهم، ورجعت إلى أهلي»[١].

فشمشون الجبار يفتك بالأسد ويخلع فكيه، معتقدًا أن الربّ أنزل في بدنه قوة خارقة، ثم يقتل ثلاثين فلسطينيًا، ويستولي على أملاكهم، ظنًا منه أن ذلك الظلم يرضي الربّ.

ثم يستعين بفكّ حمار ميت ليقاتل الفلسطينيين بعد ذلك، فيقتل منهم ألفًا، ويرفع بعدها يديه للسماء وهو يصرخ:

«يا إلهي.. لقد وهبت لي هذا النصر.. بقوة عبدك.. فهل أموت من العطش، وأقع أسيرًا بيد الفلسطينيين؟»[٢]

ثم يتزعم القبائل اليهودية بعدها، ويكون قاضيها مدة عشرين سنة تحت الحكم الفلسطيني.

ب– غضب الإله على بطل المسرحية:

نلحظ ذلك حينما يعزو شمشون انتصاره على الفلسطينيين إلى قوته لا إلى الله، ولهذا سيكون مصيره أن يغضب عليه الله، وينزع منه تلك القوة الخارقة، ويكون مصيره أن تُفْقَأ عيناه على يد الفلسطينيين؛ عقابًا له على تحدي الإله. وهذا الموقف يستحضر إلى ذاكرتنا قصة (قارون) التي وردت في القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿قَالَ إِنَّمَآ أُوتِيتُهُۥ عَلَىٰ عِلْمٍ عِندِىٓ ۚ أَوَلَمْ يَعْلَمْ أَنَّ ٱللَّهَ قَدْ أَهْلَكَ مِن قَبْلِهِۦ مِنَ ٱلْقُرُونِ مَنْ هُوَ أَشَدُّ مِنْهُ قُوَّةً وَأَكْثَرُ جَمْعًا ۚ وَلَا يُسْـَٔلُ عَن ذُنُوبِهِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ﴾ (القصص–٧٨).

ويستحضر إلى ذاكرتنا ما حدث للملك أوديب في مسرحية (سوفوكليس)؛ حيث كان مصيره أن فُقِئَتْ عيناه؛ لمجرد أنه زعم أنه الحاكم المطلق الذي يعرف أو

١– القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية–شمشون الجبَّار. مصدر سابق. (٣١٥–٣١٦).
٢– المصدر نفسه. ص٣١٩.

يريد أن يعرف، وذلك في قوله مخاطبًا الكاهن الضرير (تريسياس):

«لن تهنأ بهذه المتعة يا تريسياس! فإني أعرف كيف أفسد عليك غرضك، إنك تحسب زمام عرشي بيدك... ولكن قناعك في يدي، أُمزِّقه أمام الناس، وأكشف عن وجهك عندما أشاء»[1].

ويذكرنا مصير شمشون الجبار بمصائر أغلب أبطال مسرح القاسميّ الذين تم انتقاؤهم بعناية تامة ليمثِّلوا دور الحاكم المطلق ذي السلطة والجبروت، ومنهم النمرود الذي كان مصير جيشه الهلاك بسحابة البعوض الذي كان يأكل لحم الجنود، ويشرب دماءهم، ولا يأكل المواطنين، وكان مصيره على يد بعوضة نفذت في خياشيمه ووصلت إلى دماغه، مما جعله يتوسّل إلى مَنْ يحيطون به ليضربوه بالنعال على رأسه. يقول النمرود:

«أنا لست ربًّا.. ليت البعوض أكلني... لقد توغَّلتْ بعوضة في خياشيمي، ووصلت إلى دماغي. اضربوني على رأسي حتى تخرج البعوضة... اضربوني على دماغي... آه يا رأسي... آه يا دماغي!!»[2].

ج- ما ذكره المؤلف عمَّا يسمَّى بـ(تابوت العهد ولوح الوصايا)[3]؛ حيث سعى القاضي (صمويل) لتنصيب شاؤول ملكًا لمملكة إسرائيل بعد موت شمشون، من أجل استرداد ذلك التابوت من الفلسطينيين، فقد جاء على لسان القاضي (صمويل) قوله، مخاطبًا الإسرائيليين:

«أنا قاضيكم... لكنني كبرت في السن، ولا أستطيع إرجاع تابوت العهد،

١- العشماوي، محمد زكي. (١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م). دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. ط. دار الشروق، القاهرة، ص١٥٦.
٢- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-النمرود. مصدر سابق. ص٣٠٥.
٣- يُطلق على التابوت عدة أسماء: «تابوت الشهادة» (سفر الخروج)، و«تابوت عهد الرب» (في سفري التثنية ويشوع)، و«تابوت الرب»، و«تابوت الإله» في الأنبياء الأوائل.

فرأيت تنصيب شاؤول ملكًا عليكم... ربما يستطيع هو إرجاع تابوت العهد»[١].

وفي تلك اللحظة تتولّد المفارقة حينما يطرق الباب، ويسلّم الطارق للحارس صندوقًا، فيدخل به إلى قاعة الاجتماع، وعندما يراه الحشد والقاضي صمويل، يرتفع صوتهم بالفرحة مرددين بصوت واحد:

«تابوت العهد... تابوت العهد... تابوت العهد».

ويُلحظ البعد الأسطوري في هذا المشهد الذي ظهر فيه صمويل حاملًا (تابوت العهد) ثم قدّمه للملك شاؤول، وهو مفتوح ليريه لوح الوصايا، فيفرح الملك شاؤول مندهشًا، ويسأل صمويل:

من استطاع إرجاعه؟ فيقول صمويل: هم-يعني الفلسطينيين-أرجعوه بأنفسهم. فيقول الملك: لماذا؟ أكانوا خائفين أننا سنرجعه بالقوة؟ فيرد صمويل: أرجعوه لأنه جلب لهم سوء البخت![٢]، فقد نسجت كثير من الأساطير حول ذلك التابوت؛ حيث قيل إنه عندما استولى عليه الفلسطينيون أصيبوا بلعنة الطاعون، فأعادوه بعد سبعة أشهر لليهود، وقيل إن كل من ينظر إليه يصاب بالطاعون.

وخلاصة القول، إن المؤلف استطاع أن يبني معمارًا واقعيًا سحريًّا فريدًا في مسرحياته بعامة، وفي مسرحية (شمشون الجبار) بخاصة؛ وذلك عن طريق صناعة أحداث تلك المسرحيات وشخصياتها في أماكن وأزمنة تاريخية محددة ومعروفة، منطلقًا من مادة أساسية هي الواقع أو التاريخ، لكنه أعاد صياغة تلك الأحداث صياغة مسرحية، كما أعاد صناعة شخصياته المسرحية بأن خلع عليها ملامح واقعية سحرية جعلتها تبدو في حُلَّة درامية جديدة معدَّلة فنيًّا لا مزيفةً أو مشوّهةً؛ حيث اكتسبت صفاتٍ سرياليةً أو عجائبيةً أو أسطوريةً، مما جعل القارئ

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار. مصدر سابق. ص٣٣٦.
٢- المصدر نفسه. ص٣٣٨.

حائرًا تارة، ومندهشًا تارة أخرى، ومترددًا تارة ثالثة، وهذا كلُّه أضفى على مسرحه تشويقًا وجمالًا.

المبحث الثاني: الشخصيات المتعددة الظلال

تنوعت أنماط الشخصيات في مسرح القاسميّ بعامة، وفي مسرحية (شمشون) بخاصة، من حيث ظلالها ودلالاتها ورموزها المختلفة على النحو الآتي:

أولًا: الشخصية الرئيسة:

تعد الشخصية عماد الفن القصصي عمومًا، والمسرحي خصوصًا؛ بوصفها مصدر الفعل والمحرك الرئيس للأحداث التي تدير الحوار على مدار الحكي. ولعلنا أشرنا في السطور الأولى من هذه الدراسة إلى أن مسرح القاسميّ قد تميز بغلبة الشخصية الرئيسة عليه، من أول العنوان حتى آخر مشهد في المسرحية.

وخلال مسرحية (شمشون الجبار) يمكننا أن نميز ثلاثة ملامح لشخصية البطل فيها، هي:

أ- الملمح الفسيولوجي(الجسمي):

يعد هذا الملمح من الملامح الرئيسة التي تقرب المتلقي من شخصية البطل، وتكشف عن ظلال وإيحاءات دلالية متعددة لتلك الشخصية، فشمشون بن مانوه بدا منذ بداية المسرحية شابًا أقبل على الزواج من فلسطينية-على خلاف عادات اليهود-وقد منحه الرب قوة بدنية خارقة ظهرت في مواقف عديدة، منها: انتصاره على ذلك الأسد الذي هاجمه وهو في طريق عودته من مدينة تمنا، فقد هزمه وخلع فكيه. ومنها قتله ثلاثين فلسطينيًا عندما ذهب إلى عسقلان، وأخذه أموالهم. ومنها محاربته الفلسطينيين -منفردًا- بعظْمة فك حمار ميت، وقتله

ألف رجل منهم. ومنها إسقاطه سقف المعبد على حكام فلسطين ومعهم أكثر من ثلاثة آلاف رجل.

وتفسر تلك الصفات البدنيّة كلُّها صفةَ (الجبَّار) الموجودة في عنوان المسرحية، فهي أشبه بالعتبة النصية[١] الموضوعاتية التي تنتمي إلى محيط النص، والتي تنبئ، في الوقت نفسه، عما سيصدر من أفعال الجبروت والظلم والتمرُّد والبغي التي سيرتكبها شمشون خلال أحداث المسرحية؛ ولذلك فإن هذا العنوان (شمشون الجبار) يمثل حالة نصية لها امتداداتها ولها تأويلاتها التي نقارب من خلالها المتن، كما للمتن تأويلاته وامتداداته التي نقارب من خلالها العنوان.

- ومن الملامح الفسيولوجية لشخصية شمشون كذلك أنه كان نُوَاسيًّا بسبع خصلات شَعْر، وكان ذلك الشَّعْر الطويل مصدرَ قوته البدنيَة الخارقة.
- ومن تلك الملامح أيضًا أنه كان مفتول العضلات، قوي الذراعين.
- ثم يظهر شمشون بعد حلق خصلات شَعْره السبع، ضعيفًا قد زالت عنه صفة (الجبار)، وقد فقأ الفلسطينيون عينيه، فصار أعمى، وربطوه بسلاسل برونزية إلى طاحونة في السجن لطحن الحبوب.

تبدو شخصية شمشون، على هذا النحو، مركزية مدوَّرة نامية تتطور بحسب تطور الأحداث، وهي تمسك في يدها خيط الأحداث الرئيسة ولا تفارقه قط.

١- العتبات النصية هي مجموعة الدوال أو المؤولات -المباشرة، والدينامية، والنهائية-التي تسهم في تفسير النصوص الأدبية من أول غلاف العمل الأدبي، فالعنوان، فالمقدمة، فالتمهيد، فالهوامش السفلية، فالملحقات....إلخ، وقد سماها (جيرار جينيت) بالأطراس أو المتعاليات النصية وقسَّمها إلى خمسة أنواع هي: التناصية، والنصية المصاحبة، والميتانصية أو النصية البعدية، والنصية الجامعة، والنصية المتعالية. ينظر:

Gérard Genette: seuils, coll. points, Editions du seuil, Paris 1987.

وكذلك: جينيت، جيرار. (١٩٩٩م). مدخل إلى النص الجامع. ترجمة عبد العزيز شبيل. ط.: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

ب- الملمح السيكولوجي (النفسي):

إذا كان الملمح الفسيولوجي قد كشف عن السمات الخارجية لشخصية شمشون، فإن الملمح السيكولوجي يحاول التوغل إلى أعماق تلك الشخصية؛ فقد بدت شخصية شمشون منذ بداية المسرحية نموذجًا إنسانيًا معقدًا وليس بسيطًا، ولديه طوابع نفسية شاذة بسرياليتها وغرابتها وسحرها، وهذا التعقيد الذي أجاد القاسميّ صنعه وأحكم خيوطه كان عاملًا مهمًا في تحقيق التشويق والإثارة لدى المتلقي، وكذلك من أجل تعليل الأفعال التي ستقوم بها تلك الشخصية وتتحكم من خلالها في صنع الدراما المسرحية. ومن الملامح السيكولوجية لتلك الشخصية، نلحظ ما يأتي:

- الهروب والاختباء في غار بالقرب من صخرة إيتيم؛ مما يدل على جبن الشخصية وسلبيتها.
- نزعة العدوانية الواضحة في سلوكه التي ظهرت من خلال قتله أعدادًا كبيرة من الفلسطينيين ثم اختفائه في الغار، فقد قتل ثلاثين فلسطينيًا في عسقلان، وألف فلسطيني بعظْمة فكّ حمار، وثلاثة آلاف آخرين بهدم سقف المعبد عليهم.
- نزعة الرغبة في الانتقام والتشفِّي في الغير، حيث يردد دائمًا قوله: «فعاهدت نفسي على ألا يهدأ لي بال حتى أنتقم منكم أيها الفلسطينيون»[1].
- نزعة الغرور، والتسلط، وحب الزعامة، وقد ظهر هذا في قوله: (سأسمي هذا النبع ... «نبع الذي صرخ»... سأتزعم القبائل اليهودية... وأكون قاضيها...)[2].

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار. مصدر سابق. ص٣١٦.
٢- المصدر نفسه. ص٣١٩.

- نزعة الغضب الشديد الذي يتلازم مع الصراخ وحركات اليدين في كل الاتجاهات.

ومن خلال تلك الصفات السيكولوجية لشخصية شمشون، نلحظ ملاءمتها للفعل الذي تقوم به خلال الأحداث؛ أي أنها صفات تطبع الشخصية بذاتها، ولا تنفصم عنها في مجرى الفعل؛ وهذا يؤكد بدوره براعة المؤلف؛ حيث جعل ما تفعله الشخصية من تصرفات مطابقًا لطبيعتها النفسية وبنائها المورفولوجي، ونابعًا منها.

ج- الملمح السوسيولوجي(الاجتماعي):

يتمثل البعد السوسيولوجي أو الاجتماعي في انتماء شخصية شمشون بن مانوه إلى أسرة يهودية في بلدة زوارة، عاشت تحت حكم الفلسطينيين عشرين سنة، وكان شمشون قاضيًا ليهود تلك البلدة، لكنه ظهر منذ بداية المسرحية متمردًا على الحكام الفلسطينيين، خارجًا على عادات المجتمع والعادات العبرية أيضًا. ويمكننا ملاحظة العديد من مظاهر الملمح السوسيولوجي لتلك الشخصية فيما يأتي:

- الإصرار على التمرد والعصيان والخروج على حكم الفلسطينيين.
- العزم على مخالفة أعراف اليهود بإلحاحه على والديه أن يزوجاه بفلسطينية.
- الخروج على عادات المجتمع وأعرافه بارتكاب الجنوح والجريمة بقتله الناس، وحرق زروعهم، والاعتداء على أعراضهم، والانحراف الخلقي.
- التمزّق الأسريّ الذي كان يعيشه؛ مما يفسر سبب خيانة زوجته اليهودية (دليلة) له بقبولها الرشوة، وتسليمها إياه للحكام الفلسطينيين ليحاكموه على جرائمه التي ارتكبها.

إذن، فإن الملامح الثلاثة: الفسيولوجية، والسيكولوجية، والسوسيولوجية للبطل قد أسهمت في رسم أبعاد شخصية شمشون خارجيًا وداخليًا بحيث تكون ملائمة لتقوم بذلك الدور الرئيس في المسرحية.

ثانيًا: الشخصيات الثانوية

إن براعة المؤلف المسرحي لا تبدو فقط في قدرته على اختيار الأحداث فحسب، بل في حسن اختياره للشخصيات الرئيسية والثانوية، والتوفيق في إسناد كل فعل إلى من يستطيع القيام به على الوجه الصحيح، بحيث تسهم كل شخصية، بشكل فعّال، في إبراز المغزى الرئيس في المسرحية، «بل لعل أروع ما في الفن المسرحي هذه الناحية التي يسمونها (الطاقة الإخبارية) Information Power؛ وهي الطاقة التي تتمثل في اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركبة، والتي تستطيع أن توحي إليك بالمغزى العظيم المليء بالمعاني»[(١)].

إن الشخصيات الثانوية، بقدر تسطيحها ونمطيتها وثباتها، لها أهمية كبيرة في العمل المسرحي؛ فإذا كانت الشخصية الرئيسة صانعة للأحداث في المسرحية، «فإن الشخصيات الثانوية تنهض بأدوار محدودة، وغالبًا ما تظهر تلك الشخصيات في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيدًا أو عمقًا من الشخصيات الرئيسة، وترسم على نحو سطحي»[(٢)].

وخلال مسرحية (شمشون الجبار) ظهرت عدة شخصيات ثانوية، نذكر منها ما كان له علاقة مباشرة بالحدث الرئيس أو بشخصية البطل، ومنها:

١- العشماوي، محمد زكي. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. مرجع سابق. ص٤٨.
٢- بوعزة، محمد. (٢٠١٠م). تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم. ط١. منشورات الاختلاف، الجزائر. ص٥٧.

١–(دليلة اليهودية) Delilah – زوجة شمشون:

ظهرت شخصية (دليلة اليهودية) في المشهد الأول فقط من الفصل الثاني، حيث ظهرت على خشبة المسرح مضطربة تنظر يمينًا ويسارًا، منتظرة ثلاثة من حكام فلسطين طلبوا منها أن تغري شمشون ليخبرها عن سر قوته البدنية الخارقة كي يتغلَّبوا عليه ويقيّدوه بإحكام، وذلك مقابل أن يعطيها كل واحد منهم ألفًا ومائة قطعة فضية.

فمنذ الوهلة الأولى تتضح ملامح تلك الزوجة الانتهازية الخائنة التي يمكن أن تضحِّي بزوجها من أجل حفنة من المال، ثم تبدأ في تنفيذ حيلتها ونصب شراكها بإحكام حول (شمشون) بوسائل مختلفة؛ كالكلام المعسول، والعتاب، والإلحاح كي يخبرها بسر قوته البدنية الخارقة، حتى يبوح لها في النهاية بذلك السر.

ويكمل المؤلف رسم ملامح تلك الشخصية من خلال شروعها في استكمال خيانتها زوجها؛ حيث تستدرجه حتى ينام على رجلها، فتأتي بالحلاق ذي المقصّ الكبير، وتجعله يقصّ خُصْلاتِه السبع من شَعْر رأسه، ثم تنادي الحكام الفلسطينيين ليأتوا ويقبضوا على شمشون.

وعندما يحاول شمشون النهوض مستعرضًا قوته بزنديه، يخرُّ على ركبتيه من الضَّعف، فتهجم عليه (دليلة) وتصرعه، وعندما يدخل الحكام الفلسطينيون ويمسكون به، إذا بها تسرع إلى الغرفة الداخلية وتعود بمجموعة من السلاسل ليقوم الحكام الفلسطينيون بربط شمشون وإحكاك وثاقه، ويجروه إلى الخارج، ويرمي كل واحد من أولئك الحكام الفلسطينيين كيس النقود إلى (دليلة).

وفي النهاية لا تبدو (دليلة) نادمة على فعلتها تلك، حتى بعد أن رأت شمشون وهو موثوق بالسلاسل، يتعثّر في مشيته، حيث تعود وفي إحدى يديها خصلات الشعر، وفي اليد الأخرى المقص، وتصدر شهيقًا ينبئ عن راحتها بالتخلص من

زوجها، ثم تلقي بالخُصْلات والمقصّ، وتلتقط أكياس النقود الثلاثة، وهي تقهقه من شدة الفرح.

وبالرغم من أن شخصية (دليلة) ثانوية، فإنها كانت عاملًا مساعدًا في تطور الحدث الدرامي، وكان دورها رئيسًا في وضع نهاية البطل، والقضاء عليه.

ونلحظ أن المؤلف أجاد اختيار اسمها ليكون بمثابة عتبة نصية أو دلالية على فعلها اللاحق؛ حيث كانت دليلًا إلى معرفة سر القوة البدنية الخارقة لشمشون، كما ظهرت براعته في إسناد عدد كبير من أفعال المضارعة التي كشفت عن طبيعتها النفسية غير السويَّة، مثل: «تغري، تشهق، تقهقه، تهجم عليه، تصرعه، تلتقط أكياس النقود».

٢-القاضي (صمويل):

ظهر القاضي (صمويل) في المشهد الأول من الفصل الثالث في هيئة رجل مُسِنّ مسؤول عن القبائل اليهودية، وقد جمع حشود اليهود في قرية (شخم) بالقرب من (نابلس) لينصّب عليهم قائدًا عسكريًّا بعد وفاة شمشون بخمس وخمسين سنة، وذلك القائد هو (شاؤول) الذي يؤسس مملكة إسرائيل.

ونلحظ في شخصية (صمويل) التعصب الديني والعنصرية في آنٍ معًا؛ فهو متعصب لتعاليم اليهود ووصاياهم المتمثلة في ما يسمى بـ(تابوت العهد)؛ كما أنه حانقٌ بشدة على الفلسطينيين، الحكام الأصليين، ولذا نجده ينصح الملك (شاؤول) بعد تتويجه ملكًا لليهود، بقوله:

«أيها الملك، إن الفلسطينيين لديهم تحالفات جديدة، ففي شرق فلسطين معهم العمَّانيون، وفي جنوب فلسطين معهم العمالقة»[1].

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-شمشون الجبَّار. مصدر سابق. ص٣٣٨.

٣–الملك (شاؤول):

ظهر الملك (شاؤول) في المشهدين الأول والثاني من الفصل الثالث للمسرحية، حيث بدا فرحًا بتتويجه ملكًا على اليهود، وسمى مملكتهم باسم مملكة إسرائيل، واتخذ مدينة (شخم) عاصمة لها، ثم تسلم تابوت العهد وبداخله لوح الوصايا من القاضي اليهودي (صمويل).

واكتست شخصيته بظلال عديدة، أبرزها: الغرور، والعصبية، والضغينة للفلسطينيين، كما يظهر ذلك في قوله لصمويل: «نحن الذين سنجلب لهم سوء البخت! هؤلاء... هؤلاء الهمج»[١]. وقوله: «لا تخف، سأحارب العَمَّانيين والعمالقة وأقضي عليهم...»[٢].

ومن صفاته كذلك العدوانية الظاهرة للفلسطينيين، والرغبة الشديدة في قتلهم وإفنائهم، كما يظهر في قوله مخاطبًا الجنود الإسرائيليين: «أيها الجنود، هؤلاء الفلسطينيون أتوا ليحاربونا... ويريدون القضاء على دولتنا... هل تتذكرون عندما حاربت العمَّانيين في شرق فلسطين وهزمتهم؟ ولم تقم لهم قائمة؟ وحاربت العمالقة في جنوب فلسطين وهزمتهم! ولم تقم لهم قائمة! واليوم أحارب بكم الفلسطينيين.. وليس معهم أحد، فلا بدَّ أن نهزمهم!»[٣].

وكذلك يظهر خطاب الكراهية للفلسطينيين من قوله للإسرائيليين بعدما شاهد مقتل أبنائه الثلاثة (جوناثان، أبي ندب، مالكي شوا): «أيها الإسرائيليون... اقتلوا الفلسطينيين... اقتلوا الفلسطينيين... اقتلوا الفلسطينيين»[٤].

١– القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية–شمشون الجبَّار ، ص ٦٥.

٢– المصدر السابق، ص ٦٥.

٣– المصدر السابق، (٣٣٩–٣٤٠).

٤– المصدر السابق، ص٣٤١.

ولا تعكس شخصية الملك (شاؤول) سوى ظلّ حُكّام اليهود الدمويين الذين يضمرون السّوء والشرّ للفلسطينيين في كلّ زمان ومكان، ولذلك يكون مصيرهم السقوط والهلاك مثل مصير (شاؤول) في نهاية المسرحية؛ حيث يسقط وجراحه تنزف من كثرة الإصابات بالسهام في جسده، ويطلب من حامل سلاحه أن يقتله بسيفه كي لا يقع أسيرًا بأيدي الفلسطينيين، فيمثلوا بجسده، فيرفضُ حامل السلاح قتله، فيأخذ (شاؤول) سيفه ويضع جسده عليه، فيخترق السيف جسده، ويسقط على الأرض ميّتًا.

ويؤكد لنا هذا المشهد وحدة النهاية لأغلب أبطال مسرح القاسميّ؛ مثل الإسكندر الأكبر، والنمرود، وشمشون الجبَّار؛ لتؤكد تلك الوحدة وجهة نظر المؤلف التي ترى أن التاريخ يعيد نفسه، فلا بدَّ من استيعاب دروسه، والاعتبار بها، وعدم التسليم بالأمر الواقع، حيث يقول: «لقد مرت بالأمة الإسلامية فترات أشد قسوة مما نحن فيه، فلتكن هذه المسرحية دافعًا لعدم اليأس، وحافزًا نحو التوحيد والنضال...»[1].

بالإضافة إلى تلك الشخصيات الثانوية في مسرحية (شمشون)، نجد أن هناك شخصيات أخرى لم يسند إليها المؤلف أيَّ دور في أحداث المسرحية، ولكنها جاءت لتكمل إطار المشهد فقط، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

الحلاقُ ذو المقصِّ الكبير - الصبيُّ الذي يقتاد شمشون الأعمى خلال محاكمته - الحارسُ - الحاجبُ - مرافقُ حُكَّام فلسطين - أبناءُ الملك (شاؤول) الثلاثة: جوناثان، أبي ندب، مالكي شوا. فمثل تلك الشخصيات أشبه بالدمى التي يحركها المسرحي كيف يشاء لتؤدي فعلًا عارضًا في المسرحية؛ ولذلك فهي تظهر لحظة ثم سرعان ما تختفي إلى الأبد.

١- القاسميّ، سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية-مقدمة مسرحية صورة طبق الأصل. مصدر سابق. ص١٢٧.

وخلاصة القول إنَّ المؤلف قد منح مساحة واسعة لشخصية البطل كي تتحرر كثيرًا من قيود المكان والزمان في مسرحه لتصنع أفعالًا متعددة ثم تتوحد جميعًا لترسم تلك النهاية الواقعية لها، بيد أن أولئك الأبطال قد تمتعوا بسمات عجائبية وأسطورية وسريالية عديدة لم تتوافر في غيرهم، وكان بإمكانهم -لو أدركوا قيمتها- النجاةَ من ذلك المصير المؤلم الذي انتهوا إليه.

الخاتمة

خلصت هذه الدراسة عن الواقعية السحرية في مسرح القاسميّ –شمشون الجبار– إلى العديد من النتائج الموضوعية والفنية في آنٍ معًا، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

أولًا: جاءت الواقعية السحرية في مسرح القاسميّ معبرة عن الحرية والالتزام الطوعي تجاه قضايا الإنسان السياسية والاجتماعية والفكرية، في عالمه العربي والإسلامي، فهي التزام نابع من داخل المؤلف نفسه.

ثانيًا: اعتمدت الواقعية السحرية عند القاسميّ على عنصر الحدس أو الاستبصار؛ وهو نوع من الإحساس الفوقي الذي تذوب معه حواجز المكان والزمان فتنصهر أحداث الحاضر مع وقائع الماضي في بوتقة الفن المسرحي الذي ركز على أحداث وشخصيات بعينها من الماضي لتكون ظلًا معادلًا لأحداث وشخصيات من عالمنا المعاصر.

ثالثًا: عرضت الواقعية السحرية في مسرح القاسميّ رؤية جديدة للواقع المعيش، وللأحداث الجسام التي يمر بها العالم العربي والإسلامي؛ وقد قامت هذه الرؤية على الربط بين الماضي والحاضر بمخيلته المسرحية التي جمعت العالَمين على خشبة واحدة أمام عيني المشاهد أو القارئ؛ ليقدم من خلالها حلولًا جذرية لمشكلات عصرٍ بأكمله.

رابعًا: اعتمدت الواقعية السحرية في مسرح القاسميّ بعامة، وفي مسرحية شمشون الجبَّار بخاصة، على الخيال الثانوي أو الخيال الشعري الذي لا يذكر أحداث الماضي أو التاريخ كاملة بل يذيب ويلاشي ويختزل كلّ التفاصيل ليركّز على بؤرة الحدث الرئيس التي يعالج من خلالها الواقع، ولا يكتفي بمجرد النظر أسفل قدميه فيتعثر أو يسقط.

خامسًا: شُغِلَ القاسميّ في مسرحه بالإنسان، وأضحت غايته الكبرى أن يلتقط شخصياته من دروب التاريخ، صانعًا منها مادته الدرامية الرئيسة بعد معالجتها بمخيلته الفنية وإعادة صياغتها، ليخلق مقاربات بين لغة السرد القصصي ولغة الحوار المسرحي، ويوظف الحوار لدفع الأحداث وتشكيل عقدتها بالتآزر مع وحدات السينوغرافيا؛ كالملابس، والديكور، والموسيقى، والألوان، والأشياء، والأضواء، وغيرها من وحدات الفضاء الحكائي.

سادسًا: استلهمت الواقعية السحرية في مسرح القاسميّ موضوعاتها وأفكارها من تراث المنطقة العربية والإسلامية التي ينتمي إليها، ويحمل على عاتقه هموم الإنسان فيها، ولجأت إلى تعرية الواقع المعيش وتجسيد آفاته بوضوح للعيان، دون أن تتصادم مع القوى البشرية الموازية لشخصيات مسرحه من جهة، ولتكون بمثابة مرموزات أو تمثيلات مجازية تحمل في ثناياها معاني قومية وأخلاقية من جهة أخرى.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم (بقراءة حفص عن عاصم).

أولًا: المدونات:

- القاسميّ، سلطان بن محمد. (٢٠٠٨م). الأعمال المسرحية. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- مسرحية (شمشون الجبار). ط١. (١٩٩٨م).
- مسرحية (الواقع .. صورة طبق الأصل). ط١. (٢٠٠١م).
- مسرحية (الإسكندر الأكبر). ط١. (٢٠٠٦م).
- مسرحية (النمرود). ط١. (٢٠٠٨م).

ثانيًا: المراجع العربية:

- بوعزة، محمد. (٢٠١٠م). تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم. ط١. منشورات الاختلاف، الجزائر.
- أبو حامد، حامد. (٢٠٠٢م). في الواقعية السحرية. ط١. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- حليفي، شعيب. (٢٠٠٩م). شعرية الرواية الفانتاستيكية. ط٣. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان.
- حمداوي، جميل. (٢٠١١م). مستجدات النقد الروائي. ط١. دار نشر المعرفة، الدار البيضاء، المغرب.
- عباس، فضل حسن. (٢٠٠٠م). البلاغة فنونها وأفنانها. ط٥. دار الفرقان للنشر والتوزيع، عَمّان، الأردن.
- العشماوي، محمد زكي. (١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م). دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. ط١. دار الشروق، القاهرة.

- علام، حسين. (٢٠١٠م). العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد. ط١. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان.
- علوش، سعيد. (١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م). معجم المصطلحات الأدبية. ط١. دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان.
- الغذَّامي، عبد الله. (١٩٩١م). الكتابة ضد الكتابة، ط١. دار الآداب، الرياض، السعودية.
- فتحي، إبراهيم. (١٩٨٦م). معجم المصطلحات الأدبية. ط١. العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس.
- الموسوعة العربية العلمية (١٩٩٦م). ط١: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية.
- النصري، فتحي. (٢٠١٥م). شعرية الأليغوريا: مدخل إلى دراسة الصور السردية في الشعر الحديث. ط١. الدار التونسية للكتاب، تونس.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

- بيرس، تشارلز ساندرز. (١٩٨٦م). تصنيف العلامات. ترجمة فريال جبوري، ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والثقافة والأدب. ط١. دار إلياس العصرية، القاهرة.
- تودوروف، تزفتان. (١٩٩٣م). مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بوعلام. ط١. مكتبة الأدب المغربي، الرباط، المغرب.
- جينيت، جيرار. (١٩٩٩م). مدخل إلى النص الجامع. ترجمة عبد العزيز شبيل. ط١: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- فارجاس، لويس. (١٩٧٧م). المرشد إلى فن المسرح والدراما. ترجمة أحمد سلامة محمد. ط١. مشروع النشر المشترك، بغداد-القاهرة.
- مور، توماس. (١٩٨٧م). يوتوبيا، ترجمة إنجيل بطرس سمعان. ط٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

رابعًا: المجلات العلمية والدوريات والصحف:

- عبد الحق، سليمان. (٢٠١٧م). العلامة بين التأويل والتأويل المفرط عند أمبيرتو إيكو- دراسة نقدية في المنهج السيميائي. مجلة جامعة اليرموك، م١-المؤتمر الدولي السادس عشر للنقد الأدبي. (٦٠٩-٦٤٢).
- عيسى، يحيى سليم سليمان: الوثائقية التّاريخية في مسرح سلطان القاسمي، بحث منشور في مجلة الدراسات العربية والإسلامية-جامعة الوصل-دبيّ-العدد٥٥ لسنة ١٤٣٩هـ/ ٢٠١٨م-(٢٤٣-٢٧٧).
- ناظميان، رضا، ويسرا شادمان: الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، بحث منشور في مجلة إضاءات نقدية-جامعة آزاد الإسلامية-إيران-العدد التاسع والعشرون-ربيع ٢٠١٨م-(١٠٥-١٢٩).

خامسًا: المراجع الأجنبية:

- André Breton, Manifeste du surréalisme, various editions, bnf, bibliothèque nationale de France, 1988.
- Gérard Genette: seuils, coll. points, Editions du seuil, Paris 1987.

Sources and References:

- Abbas, Fadel Hassan. (2000 AD). Rhetoric and its arts. I 5. Dar Al-Furqan for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.

- Abdelhaq, Soliman. (2017 AD). The sign between interpretation and excessive interpretation according to Umberto Eco - A critical study in the semiotic method. Yarmouk University Journal, Volume 1 - The Sixteenth International Conference on Literary Criticism. (609-642).

- Abu Hamed, Hamed. (2002 AD). In magical realism. i 1. Egyptian General Book Authority, Cairo.

Al Qasimi, Sultan bin Muhammad:

- 2008 AD). Theatrical works. i 1. The Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, Lebanon.

- The play (Alexander the Great). i 1. (2006 AD).

- The play (Nimrod). i 1. (2008 AD).

- The play (Shamshun Al-Jabbar). i 1. (1998 AD).

- Theatrical play (reality.. a mirror image). i 1. (2001 AD).

- Al-Ghadami, Abdullah. (1991 AD). Writing against writing, 1st Edition. Dar Al-Adab, Riyadh, Saudi Arabia.

- Allam, Hussein. (2010 AD). The miraculous in literature from the perspective of poetic narrative. i 1. Arab House of Science Publishers, Beirut, Lebanon.

- Alloush, Saeed. (1405 AH/1985 AD). A dictionary of literary terms. i 1. Lebanese Book House, Beirut, Lebanon.

- Al-Nasry, Fathi. (2015 AD). The Poetics of Allegoria: An Introduction to the Study of Narrative Images in Modern Poetry. i 1. Tunisian Book House, Tunisia.

- André Breton, Manifeste du surréalisme, various editions, bnf, bibliothèque nationale de France, 1988.

- Bouazza, Mohamed. (2010 AD). Narrative text analysis: techniques and concepts. i 1. Difference Publications, Algeria.

- El-Ashmawy, Mohamed Zaki. (1414 AH/1994 AD). Studies in theater criticism and comparative literature. i 1. Dar Al-Shorouk, Cairo.

- Fathi, Ibrahim. (1986 AD). A dictionary of literary terms. i 1. Labor Printing and Publishing, Sfax, Tunisia.
- Gérard Genette: seuils, coll. points, Editions du seuil, Paris 1987.
- Halifi, Shuaib. (2009 AD). Poetics of the Fantastic Novel. i 3. Arab House of Science Publishers, Beirut, Lebanon.
- Hamdawi, Jamil. (2011 AD). Updates of novel criticism. i 1. Knowledge Publishing House, Casablanca, Morocco.
- Issa, Yahya Salim Suleiman: Historical Documentary in Sultan Al Qasimi Theater, research published in the Journal of Arab and Islamic Studies - Al Wasl University - Dubai - Issue 55 for the year 1439 AH/2018 AD - (243-277).
- Jeanette, Gerard. (1999 AD). Introduction to the comprehensive text. Translated by Abdelaziz Shebeel. 1st floor: The Supreme Council of Culture, Cairo.
- Moore, Thomas. (1987 AD). Utopia, translation of the Gospel of Peter Simon. i 2. Egyptian General Book Authority, Cairo.
- Nazemian, Reza, and Yousra Shadman: Magical Realism in the Five Cities of Salt by Abdul Rahman Munif, research published in the Journal of Critical Illuminations - Islamic Azad University - Iran - Issue Twenty-Ninth - Spring 2018 - (105-129).
- Pierce, Charles Sanders. (1986 AD). Classification of tags. Translated by Faryal Jubouri, within the book Signs Systems in Language, Culture and Literature. i 1. Modern Elias House, Cairo.
- The Holy Qur'an (recited by Hafs on the authority of Asim).
- The Scientific Arab Encyclopedia (1996 AD). F1: Encyclopedia Works for Publishing and Distribution, Riyadh, Saudi Arabia.
- Todorov, asphalt. (1993 AD). An introduction to miraculous literature. Translated by Siddik Boualem. i 1. Moroccan Literature Library, Rabat, Morocco.
- Vargas, Louis. (1977 AD). Guide to the art of theater and drama. Translated by Ahmed Salama Mohamed. i 1. Joint Publishing Project, Baghdad-Cairo.